

plurime, si trasforma nell'abdicazione della scelta, penso che l'applicazione sia impropria, perché il mestiere del filologo è quello di scegliere.

*In ultimis*, per quanto riguarda il progresso posto – ipoteticamente – dal titolo di questa Tavola rotonda, se da un lato la tipografia ha fatto il suo ingresso verso la metà del Quattrocento, dall'altro ci sono voluti quattro secoli e la fondazione della Bibliographical Society di Londra nel 1892 prima che si potesse parlare di una apposita filologia dei testi a stampa. Per tale ragione penso che una filologia dei testi elettronici, ammesso che sia possibile fare una filologia dei testi elettronici, possa anche aspettare. Insomma, procediamo con i piedi di piombo.

## ALBERTO CADIOLI

### *Ecdotica per i testi dell'Otto-Novecento*

La lettura dei contributi sulle questioni filologiche dei testi dell'Otto-Novecento apparsi in dieci anni di *Ecdotica* (2004-2014) – che sarà il filo conduttore di questo intervento – richiede, necessariamente, di prendere il via dallo scritto inaugurale del primo numero della rivista. La «Presentazione» firmata dai tre direttori, infatti, dava conto dei programmi, degli obiettivi, degli argomenti di maggior rilievo cui si sarebbe prestata attenzione: «L'autografo reale e l'originale ideale, la produzione materiale delle copie (manoscritte, a stampa o di altra natura), le attese dei diversi destinatari nei diversi momenti e nelle diverse epoche, le modalità dell'industria editoriale, le circostanze in cui si muove l'editore (il filologo e il promotore o imprenditore) sono questi e molti altri i fattori che in ogni tempo condizionano la pubblicazione di un testo» (p. 5).<sup>1</sup> La sintesi dei tanti possibili percorsi era indicata nell'«intero cammino di un testo dall'autore ai lettori nella prospettiva di una edizione antica e moderna destinata allo studio o alla lettura, tipografica, informatica o sotto l'aspetto di un qualsiasi *tertium quid*». Nel complesso un campo di studi definito giustamente, nelle stesse righe, «immenso».

Le citazioni appena riportate mostrano bene come la presentazione non ponesse alcuna distinzione cronologica: dentro il medesimo oriz-

<sup>1</sup> I riferimenti bibliografici delle citazioni tratte da *Ecdotica* saranno segnalati direttamente nel testo, con l'indicazione di autore e titolo, numero della rivista, pagina in cui si trova la citazione.

zonte vengono collocati studi dedicati a epoche diverse, e chi si occupa di scritti otto-novecenteschi – pubblicati dunque dentro un contesto produttivo che ha sostituito modalità di stampa di quasi quattro secoli – può entrare in dialogo, nello stesso numero della rivista e non solo idealmente, con chi studia una tradizione che proviene da un passato più lontano.<sup>2</sup>

Nei suoi primi dieci numeri *Ecdotica* ha del resto posto una serie di rilevanti questioni teoriche e metodologiche con le quali devono confrontarsi anche coloro che si occupano di trasmissione del testo in età moderna e contemporanea. Alcune di queste verranno qui portate all'attenzione (senza pretesa di darne un approfondimento), come testimonianza dell'impegno della rivista nel suggerire terreni di riflessione ed esempi significativi; nel fare questo si tenterà anche di affrontare alcune delle domande suggerite nel «Foro», indicando più osservazioni, tuttavia, che risposte sul rapporto tra l'informatica (e le potenzialità della «rete») e lo studio filologico.

Il numero degli scritti di *Ecdotica* dedicati alle edizioni di testi italiani del periodo compreso tra la fine del Settecento e la fine del Novecento non è alto, ma avrebbe un significativo incremento se si portasse l'attenzione sui saggi dedicati a questioni teoriche e di metodo, che riguardano tutti i testi, e dunque anche quelli riconducibili alla «modernità editoriale». È questo un primo punto sul quale ci si potrebbe soffermare, ponendo subito la questione delle specificità, ma anche dell'orizzonte comune, di chi si occupa di secoli diversi, tra loro divisi da una trasformazione avvenuta, in primo luogo, nelle modalità di trasmissione di quanto scritto. Una trasformazione che, da un lato, ha senz'altro investito le fasi preparatorie precedenti la composizione e i successivi processi di stampa (anche se la distanza che normalmente si percepisce tra i correttori cinquecenteschi e i redattori di una casa editrice potrebbe essere ridotta, almeno se si considerano gli aspetti della revisione e dell'uniformazione testuale), e, dall'altro, ha portato una nuova consapevolezza nella conservazione dei testimoni, con una evidente sovrabbondanza di carte d'autore per l'Ottocento e, soprattutto, per il Novecento.

La specificità della condizione di produzione, di trasmissione, di ricezione di un testo dall'Ottocento in poi è richiamata da Roger Chartier

<sup>2</sup> Si può anche sottolineare che il «Foro» del numero 10 del 2013, significativamente intitolato «Filologia editoriale», mette in dialogo Roberto Calasso con Paola Italia e Francisco Rico, e al suo centro ha la casa editrice Adelphi e la produzione editoriale contemporanea.

nel suo intervento al foro dedicato agli studi testuali nel mondo anglofono (nel n. 7 del 2010): «Pour l'éditeur d'un texte du XIX<sup>e</sup> ou du XX<sup>e</sup> siècle, le commencement est le résultat d'une décision assumée, d'un choix entre plusieurs possibilités. Pour celui d'un texte de la première modernité, il n'en va pas ainsi et le seul point de départ matériellement disponible est le plus souvent un état imprimé de l'œuvre» (pp. 80-81).

Da parte sua Neil Harris (in «Come riconoscere un 'cancellans' e vivere felici», all'interno della sezione «Foro: L'autore in tipografia», nel n. 3 del 2006) aveva sottolineato come «l'idea dell'autore che corregge le proprie bozze, oppure partecipa in qualche modo alla metamorfosi tipografica della propria creatura è un fenomeno piuttosto di epoca moderna» (p. 131).

Le indicazioni di Chartier e di Harris pongono alcuni esempi di specificità otto-novecentesche che riguardano la diversità dei testimoni e delle loro caratteristiche. Nonostante la più diffusa presenza dell'autore in tipografia (o comunque nelle fasi di lavorazione in vista della stampa) e da un certo momento in poi in casa editrice, può l'editore di testi moderni sottrarsi all'obiettivo che si pongono gli editori dei testi del passato?

Di nuovo coerentemente con la dichiarazione programmatica, Ecdotica ha proposto un confronto con la riflessione e i dibattiti di altre aree geografiche e culturali (in primo luogo quelli di area anglo-americana), ponendo in risalto, tra le varie sollecitazioni suggerite, l'obiettivo che l'editore – soprattutto di testi moderni – deve perseguire. Nel corso del dibattito sviluppatosi tra gli anni Ottanta e i primi del Duemila (che, già fatto conoscere da numerosi scritti apparsi sulla rivista, trova la sua più estesa documentazione nel corposo fascicolo 6 del 2009, dedicato all'*Anglo-American Scholarly Editing. 1980-2005*, uscito con introduzione di Paul Eggert e Peter L. Shillingsburg), il testo dell'autore è contrapposto al testo – per così dire – del lettore, anche se si registrano alcuni, e non indifferenti, distinguo nell'uno e nell'altro dei due grandi ambiti. L'opposizione è ricorrente nelle pagine di critica testuale di lingua inglese, con un'attenzione alle modalità dello *Scholarly editing* molto più ampia di quella prestata nell'Europa continentale: la ricca rassegna proposta dal numero 6 presenta al lettore italiano le diverse tendenze, e anche per questo ciascuno dei numerosi saggi meriterebbe una specifica citazione. Non potendo qui dare conto dei singoli contributi (e ancor meno approfondire la riflessione da loro aperta), si può tuttavia presentare un brevissimo elenco di titoli, che, firmati dai maggiori esponenti della *textual bibliography* anglo-americana, mostrano alcuni dei tanti argomenti toccati: «The Ideology of Final Intention» (di Jerome J. McGann), «The

concept of authorial Intention in Textual Criticism» (di James McLaverty), «The book as an Expressive Form» (di Donald F. McKenzie), «Reconstructing the Text of Work» (di George Thomas Tanselle), «Text as Matter, Concept, and Action» (di Peter L. Shillingsburg), «Document and Text: The 'Life' of the Literary Work and Capacities of Editing» (di Paul Eggert), «The Danger of Editing, or, the Death of the Editor» (di Trevor H. Howard-Hill), «How to Read a Page: Modernism and Material Textuality» (di George Bornstein), «Intention Revisited: Towards an Anglo-american 'genetic criticism'» (di Sally Bushell).

Le differenze delle quali si diceva non riguardano, per tornare a una terminologia più tradizionalmente europea, la riflessione sulla plausibilità (o sulla possibilità) o meno del metodo di Lachmann e delle osservazioni di Bédier relative al «miglior codice»: ciò che viene posto in primo piano è la necessità di guardare alle volontà dell'autore (al plurale, come suggerito da molti scritti di Ecdotica e in particolare dal «Foro: 'Le volontà dell'autore'», nel numero 8 del 2011) o viceversa alla stampa dei testi nei diversi tempi della loro storia, e quindi di fissare l'attenzione ecdotica sui caratteri con i quali sono stati pubblicati e recepiti. Citando «Forms» di Peter L. Shillingsburg (pubblicato sul numero 6), nel quale sono indicate quattro vie per l'ecdotica (quella storica, quella estetica, quella autoriale, quella sociologica), Giorgio Inglese – nell'intervento «Autore/lettore, testo/edizione», all'interno del foro del n. 7 sugli studi testuali nel mondo anglofono – mette in rilievo come il confronto abbia «toni fortemente polemici, in cui evidentemente si riverberano più profonde divergenze di vedute sul senso stesso della letteratura» (p. 89).

Le pagine degli studiosi statunitensi sono del resto attraversate spesso dalle problematiche della «morte dell'autore» e del superamento della nozione di «testo d'autore», diffuse dagli scritti di Foucault e dalle affermazioni della New Philology. Secondo le loro riflessioni si vivrebbe ormai in «post-philological days...», per riprendere il titolo di un saggio di Paul Eggert (pubblicato sul numero 2), che invece dimostra come la realtà non sia affatto così (e dello stesso autore si può ricordare anche «What We Edit, and how We Edit; or, why not to Ring-Fence the Text», sul numero 10 del 2013).

Su un versante sociologico – o di «sociologia dei testi», secondo il titolo del caposaldo di molti studi: *Bibliography and Sociology of Text* di Donald F. McKenzie – il suggerimento di alcuni esponenti della *textual bibliography* è quello di valorizzare la pluralità degli stati con i quali un testo si è presentato nel corso della sua storia, modificato dagli interventi di vari agenti, primo tra i quali lo stampatore. Si muovono

in questa direzione Jerome McGann e, con richiamo esplicito a McKenzie, Roger Chartier: quest'ultimo, sottolineando in *Editor Shakespeare* (uscito sul primo numero di Ecdotica) l'importanza della diversità di ogni edizione, valorizza l'autonomia delle pubblicazioni con le quali il testo è stato trasmesso e la necessità di considerare ciascuna di esse come una delle possibili incarnazioni dell'opera.

Nel secondo numero della rivista Francisco Rico aveva per altro già avanzato, sotto il titolo «“Lectio fertilior”: tra la critica testuale e l'ecdotica», nuove e originali riflessioni, invitando a una «concezione pienamente ecdotica che, insieme all'autore e ai testi, faccia spazio a quel grande dimenticato che è di solito il lettore» (p. 25). Precisa Rico: «dato un conflitto di lezioni non risolvibile dal punto di vista dello spirito (*usus scribendi* ed altri) né da quello della materia (circostanze della trasmissione, copia, ecc.), e data la parità degli argomenti in favore dell'una o dell'altra soluzione, il carattere delle varianti può a volte consigliare che il testo critico tenda verso quella in teoria di per sé più adatta a suggerire al lettore la complessità ecdotica del passaggio, la più adatta per palesargli l'opzione scartata e, di conseguenza, spingerlo a farsi carico del problema e cercare una soluzione propria» (p. 38).

A partire dalle varie osservazioni sopra riportate si potrebbe qui inserire una prima riflessione che riguarda il contributo dell'informatica, non solo intesa come insieme di nuovi strumenti, ma come disciplina che introduce nuovi punti di vista, sui quali misurare quelli più tradizionali. In riferimento alla valorizzazione di ogni edizione che ha trasmesso un testo nel tempo, si può pensare a una raccolta digitalizzata di tutte le edizioni esistenti, proposte senza una gerarchia responsabilmente indicata dall'editore? L'allineamento consapevole di varie edizioni favorisce indubbiamente la conoscenza della tradizione di un testo, ma non può essere sufficiente per definire una nuova edizione, le cui caratteristiche sono intrinsecamente legate all'obiettivo che l'editore si è dato e in base al quale ha compiuto le proprie scelte piuttosto che altre, argomentandone le ragioni e sostenendo un'ipotesi filologica e un'interpretazione. Non si percorre la stessa strada se ci si vuole avvicinare alla conoscenza del testo secondo il suo autore o se invece ci si propone di dar conto della sua presentazione storica e delle pratiche della sua ricezione.

Non c'è dubbio che la conoscenza del testo in rapporto a chi lo ha scritto sia l'obiettivo dell'esperienza filologica più diffusa in Italia, fondata sui grandi nomi della sua letteratura; Giorgio Inglese lo rivendica apertamente, nell'intervento già ricordato: «Se l'autore si chiama Dante Alighieri, o Niccolò Machiavelli, la lezione originale “mi interessa” per

sé stessa, più delle lezioni storicamente diffuse: tanto mi interessa da proporre, in questo o in quel punto, un *restauro congetturale*, ossia una lezione ‘storicamente’ e ‘sociologicamente’ nulla» (p. 91). La stessa osservazione meritano Parini e Foscolo, Manzoni e Verga, Pascoli e Gadda: la scelta dei nomi porta con sé una gerarchizzazione di valori che stringe in un unico nodo filologia e critica; un nodo che merita ulteriore attenzione e che verrà ripreso nella conclusione di questo intervento.

La problematica introdotta con i dibattiti sull'*editing* in area anglo-americana tocca in modo particolare i testi dei secoli più recenti, per i quali non si può parlare di metodo degli errori e di ricostruzione congetturale nei modi introdotti per quelli antichi, anche se, per molte situazioni, è opportuno ugualmente costruire uno stemma, che sarà, in questo caso, «delle edizioni» (come suggerisce l'esempio delle stampe di *Agostino* di Moravia introdotto da Paola Italia in «‘Le penultime volontà dell'autore’. Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento», uscito nel numero 3 del 2006, all'interno del foro sull'«Autore in tipografia»). La specificità di uno «*stemma editionum*», potrei sottolineare, è quello di muovere da un testo fissato in una stampa e in un esemplare per lo più ben conosciuto nelle caratteristiche della sua pubblicazione, e di registrare, nei suoi rami, le nuove impressioni e le nuove edizioni nelle quali sono da individuare sia errori, sia interventi redazionali, sia infine innovazioni d'autore, che è quanto soprattutto interessa lo studio filologico.

La conoscenza sia del testo dell'autore sia dei documenti che lo hanno trasmesso (Avalle aveva già parlato di “doppia verità” – verità dell'autore e verità dei copisti – come ricorda in «Ecdotiche al bivio» Simone Albonico, nel numero 7 del 2010) è necessaria, in funzione, da un lato, della scelta ecdotica, e, dall'altro, dello studio critico. Per l'Otto-Novecento, tuttavia, proprio per la specificità del rapporto autore-editore occorre forse ripensare la storicità dell'edizione in riferimento alle stampe seguite dall'autore – nuove impressioni e nuove edizioni, disponibili in misura maggiore rispetto ai testimoni arrivati dai secoli precedenti – opponendole alle altrettanto storiche edizioni trasmesse in sua assenza o contro la sua volontà, per quanto diffusissime siano state. Lo studio delle edizioni uscite senza la partecipazione dello scrittore ha un'utilità rilevante per capire la diffusione di un testo nel tempo, per definire quale testo sia stato letto, per individuare quali siano state le modalità della sua ricezione, ma non ha valore sul piano filologico: nessuno potrebbe ripubblicare oggi i versi del *Giorno* di Parini secondo la *princeps* curata da Francesco Reina agli inizi dell'Ottocento, sebbene sia indubbio il ruolo storico

ricoperto da quella edizione in quanto unico riferimento per tutti, studiosi e lettori, fino all'uscita, nel 1969 con i tipi della Ricciardi, dell'edizione critica di Dante Isella.

L'esempio del *Giorno*, per altro, permette di riprendere quanto sopra detto sull'edizione digitale: pur nella possibilità di mettere nello stesso "contenitore" – che sia un DVD o un sito Web – numerose edizioni a stampa, lasciandone il confronto all'iniziativa dei lettori, non si può prescindere dalla responsabilità dell'editore: la scelta, cioè, di come pubblicare i versi di Parini rimasti sotto forma di testi non compiuti e in molteplici redazioni, non può essere elusa, anche qualora fossero digitalizzati e resi disponibili a tutti, salvo darne una riproduzione solo per immagini.

Ogni opzione è necessariamente escludente, ma non è sempre in contraddizione con altre: Franco Gavazzeni, proponendo nel 1979 il testo dell'*Ortis* del 1802 (nella collana «Letteratura Italiana. Storia e testi» della Ricciardi), voleva documentare, con la *princeps*, l'epoca in cui il romanzo è nato e come è stato letto dai suoi primi lettori; scegliendo invece, per la collana «La Pléiade» di Einaudi-Gallimard, nel 1994, il testo del 1816, testimoniava dell'«ultima volontà dell'autore» e, attraverso i cambiamenti, in primo luogo ideologici, che spingono Foscolo alle modifiche del 1816, suggeriva la nuova visione del romanzo definita dallo scrittore quindici anni dopo la prima edizione.

Anche nello studio dei testi ottocenteschi e novecenteschi, come per la filologia indirizzata alle stampe uscite dalle tipografie di antico regime (e come per l'esame dei codici trasmessi dalla trascrizione di un copista), non si può prescindere dalla conoscenza dei processi di lavorazione. Non è senza importanza che la composizione manuale venga soppiantata, per quanto riguarda il libro a partire dalla fine dell'Ottocento e dai primi del Novecento (a seconda dei Paesi e delle stamperie), dalla composizione con *linotype* (a sua volta sostituita negli ultimi decenni del Novecento dalla diffusione su larga scala della fotocomposizione e della videoimpaginazione); o che il torchio abbia lasciato il posto a macchine di stampa sempre più veloci, soprattutto grazie all'introduzione di lastre e di pellicole; e non si può poi sottovalutare il fatto che la stampa digitale salti ogni fase intermedia. Il passaggio dalla composizione alla stampa con lastre e pellicole prevede ancora la creazione di una forma da imprimere sul foglio, e tuttavia non si ripresenta più la solidità di quel legame che univa le pagine imposte nella stessa forma sul carro del torchio: un legame inscindibile, e imprescindibile per la filologia dei testi a stampa.

Ciò nonostante resta medesima la necessità di indagare i luoghi, i tempi, i modi della stampa, individuando e ponendo in risalto la qualità e la paternità delle modifiche introdotte e le ragioni che le hanno dettate. Anche se le pagine digitali composte dagli autori con programmi di scrittura elettronica hanno sostituito le carte scritte a mano o a macchina – per cui è pressoché scomparso il ruolo del compositore tipografico che trascrive da un antigrafo – è opportuno indagare ugualmente nella “composizione tipografica”, perché, per quanto realizzata dallo stesso autore nel momento di creazione e correzione del proprio testo, resta un passaggio non privo di errori: quanti e quali sono quelli introdotti dall'autore-compositore di sé stesso, e quanti e quali quelli introdotti dal redattore che corregge, uniforma, impagina lavorando direttamente sul *file* inviato in redazione dallo scrittore?

Si può poi aggiungere, a proposito di trasformazioni nelle fasi di stampa, che se l'esame degli esemplari pubblicati con composizione e torchi manuali mirava a riconoscere gli interventi dell'autore nelle varie modifiche introdotte nella forma tipografica già imposta, gli studi rivolti a edizioni pubblicate con stampatrici ad alta velocità, non traendo informazioni specifiche dagli esemplari della stessa impressione (poiché sono pressoché totalmente esclusi interventi correttori una volta che questa è avviata), devono ricorrere alle innovazioni portate nelle impressioni successive alla prima (le «ristampe», nel gergo editoriale). Gli interventi sulle nuove stampe (avvenute sulla base della stessa composizione, in un tempo che può distare pochi giorni ma anche mesi dalla prima) potrebbero essere considerati il corrispondente delle varianti di stato introdotte nel corso dell'impressione nei secoli dell'antico regime tipografico.

Anche nella situazione appena descritta la collazione tra esemplari – quello con il testo della prima impressione e quello o quelli usciti dalle successive – resta dunque la strada da percorrere per mettere in risalto le varianti d'autore. L'obiettivo è sempre lo stesso: conoscere le lezioni autoriali seriori. Non si fa qui riferimento, tuttavia, alle frequenti riscritture, per le quali ci sarebbero molti aspetti da sottolineare, ma che pongono problemi ecdotici diversi e paradossalmente più facili, perché riconducibili all'evidente cambiamento della volontà dell'autore: quest'ultima, come ha scritto Daniel Ferrer in «Le pays des trente-six mille volonté ou “tu l'auras voulu”» (nel già più volte ricordato foro del numero 8 sulle volontà dell'autore), nei casi delle riscritture si raddoppia (e si può aggiungere che, in varie situazioni novecentesche, si triplica: è quanto accade per *Uomini e no* di Vittorini).



È possibile inserire ora una più specifica riflessione sul rapporto tra l'autografo e la stampa, quando questa sia stata seguita o comunque sia stata accettata dall'autore: qualora non si rilevino interventi di modifica coatti, è il testo stampato quello definitivo, indipendentemente dall'autografo o dalla conservazione di pagine autografe. L'osservazione (in varie occasioni avanzata da Paola Italia) mi permette di precisare un'ulteriore riflessione teorica: l'obiettivo è quello di arrivare a definire non un'astratta «intenzione autoriale» (come a lungo si è detto contrapponendo l'*intentio auctoris* ad altre intenzioni), ma il testo affidato dallo stesso autore a un'edizione (salvo il caso, si è anticipato più sopra, di correzioni introdotte contro la sua volontà, per le più varie ragioni).

Ciò che interessa perseguire non è dunque l'«intenzione» con cui l'autore ha scritto (per lo più non conoscibile, o affidata a una documentazione extratestuale), ma la conoscenza del testo che egli ha voluto trasmettere ai lettori (o avrebbe voluto: per esempio eliminando gli involontari errori rimasti) e i modi con cui lo ha (o lo avrebbe) voluto trasmettere. Il testo di un'edizione uscita con il coinvolgimento dell'autore ne rappresenta infatti la volontà in un preciso momento, modificabile (e spesso modificata) nelle successive impressioni o edizioni. L'osservazione può approfondire, per altra via, ciò che scrive Gunter Martens nel saggio «Sul compito critico dei filologi editoriali. Tesi per un concetto allargato di critica testuale» (uscito sul numero 3 del 2006), e cioè che occorre cercare il testo «redatto»: «dico appositamente 'redatto', non 'inteso', poiché l'intenzione di un autore ci rimarrà per sempre inaccessibile» (p. 69).

Nel già ricordato «Le “penultime volontà dell'autore”», Paola Italia, delineando una casistica degli errori presenti in un testo stampato in età contemporanea, indicava le conseguenze ecdotiche delle varie azioni di un autore in tipografia, e, interrogandosi sull'errore rimasto o corretto in edizioni successive alla prima, poneva alcune precise osservazioni: se di fronte «a errori d'autore palesemente riconosciuti come tali e subito corretti in una successiva edizione» non è difficile ipotizzare l'uso dell'edizione corretta in sostituzione della *princeps*, cosa fare, si chiedeva la studiosa citando l'esempio di Moravia, nei casi «in cui l'autore si accorge solo dopo l'andata in stampa di errori (imputabili alla redazione piuttosto che all'autore), che poi non riesce a correggere nelle edizioni successive»? Continuava Paola Italia: «Dare compiuta realizzazione editoriale alla volontà dell'autore», e cioè a ciò che avrebbe voluto scrivere, «o rappresentare in modo fedele la lezione della stampa, ancorché scorretta?» (n. 3, p. 185). Da citare anche la chiusa dell'intervento:

«Si apre ... uno scenario complesso, in cui le ‘penultime volontà dell’autore’ si scontrano con l’‘ultima volontà del curatore’ che, soprattutto nel Novecento, diventa, al pari dell’autore, il vero protagonista della vita editoriale e tipografica del testo» (ibidem).

Diverso è naturalmente il caso di correzioni coatte o di interventi redazionali che modificano ampiamente il testo consegnato in redazione: le une e gli altri vanno individuati e valutati di volta in volta, come ben dimostrano lo scritto di Alberto Sebastiani a proposito delle correzioni di Giorgio Bassani sul *Fabbricone* di Giovanni Testori («*Il Fabbricone* 1959-1961: una ‘bassanizzazione’?», uscito sul n. 4 del 2007) e quello di Paola Italia e Giorgio Pinotti su *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda: «Edizioni d’autore coatte: il caso di *Eros e Priapo* (con l’originario primo capitolo, 1944-46)», uscito sul n. 5 del 2008. In un caso e nell’altro il problema ecdotico riguarda, prima di tutto, la scelta della redazione da mettere a stampa in una nuova edizione. A partire da una dichiarazione di Testori (contraddetta tuttavia da altre testimonianze) sulla riduzione del romanzo alla metà della lunghezza originaria, Sebastiani pone alcune questioni metodologiche, quali per esempio la necessità di porre in rapporto l’*usus scribendi* dello scrittore con quello di chi ha condotto gli interventi sul testo (Bassani, appunto, nel caso del *Fabbricone*): diasistema dell’autore e diasistema del redattore, si potrebbe sottolineare, che vanno entrambi indagati e confrontati per conoscere la storia del testo e di conseguenza condurre l’editore a scelte meditate.

Anche su quest’ultimo punto l’incrocio tra la filologia e l’informatica merita attenzione: archivi digitali dedicati ai testi (e dunque all’*usus scribendi*) dei singoli autori potrebbero infatti favorire l’indagine della critica testuale, se interrogabili approfonditamente; e tuttavia la costituzione di ampie basi di dati testuali, fondate su precisi criteri filologici, impone considerazioni teoriche differenti da quelle che riguardano la realizzazione di edizioni digitali e di edizioni ipermediali, in particolare pubblicate online. I campi di intervento che si aprono davanti agli studiosi, gli obiettivi da porre, gli strumenti da utilizzare vanno dunque differenziati.

Nel loro ampio scritto, Paola Italia e Giorgio Pinotti offrono sia una riflessione metodologica sia una esemplificazione di grande significato su come si possa lavorare sulla stampa – uscita secondo la volontà dell’editore, più che nel rispetto di quella dell’autore – mettendola a confronto con l’originale: la loro analisi sulla trasformazione del testo imposta a Gadda rivela la profonda modifica dell’identità iniziale di *Eros e Priapo*.

Un richiamo di Italia e Pinotti all'intervento in redazione più prettamente rivolto all'uniformazione e alla standardizzazione secondo le norme della casa editrice (che a loro volta contribuiscono ad allontanare il testo stampato da quello dell'autore), permette di soffermarsi su un aspetto, quello dell'uniformazione e della normalizzazione, appunto, che ha coinvolto pressoché tutti (se non tutti) i testi novecenteschi, soprattutto di narrativa. Pur nella consapevolezza della rilevanza e a volte della vastità delle correzioni redazionali, non si può tuttavia pensare, nella maggior parte dei casi (ma l'idea della "maggior parte" richiederebbe un approfondimento), al ripristino del testo dell'originale, a meno che non sia possibile individuare specifiche caratteristiche dell'autore alterate in sede di preparazione per la stampa, o sue particolari richieste per la *mise en page*, per l'introduzione degli spazi bianchi, per i caratteri da usare (e via dicendo), disattese in casa editrice. Si potrebbero moltiplicare gli esempi, così come si potrebbe rilevare che molte di queste indicazioni, anche quando rispettate nella prima edizione, si sono quasi regolarmente perse in quelle successive. L'importanza di alcuni di questi aspetti, per altro, è sottolineata da Shane Butler in «La question de la page», e nell'appendice al suo scritto, «Nostalgie de la page», di José Antonio Millán (usciti sul numero 8): le osservazioni sulla "pagina" devono necessariamente entrare nelle riflessioni sulla rappresentazione del testo e sulle modalità di lettura proposte, che, necessariamente, investono la rappresentazione affidata alle edizioni digitali.

In riferimento a quanto detto poco sopra, vorrei proporre, in questa sede, l'idea di una "forma dell'edizione" perseguita dall'autore, indicando con questa espressione la realizzazione, sotto aspetto di libro, di un progetto che coinvolge sia il testo sia gli aspetti della sua rappresentazione sulla pagina, sia infine l'insieme delle caratteristiche materiali che si intrecciano al testo: la forma dell'edizione non coincide con la fisicità del volume, ma neppure con il solo testo o con la sua rappresentazione, ma è l'insieme delle caratteristiche che l'autore ha contribuito ad assegnare a un'edizione storicamente data, e che dunque portano la sua intenzione editoriale o quella che avrebbe voluto ci fosse ma non gli è stato possibile realizzare nel volume pubblicato. Non si tratta, naturalmente, di andare alla ricerca dell' "edizione ideale" (per ricalcare l'idea della "copia ideale"), quanto di cogliere, anche dentro un'edizione, ciò che l'autore voleva trasmettere inserendo dunque la storia di un'edizione in una prospettiva filologica e critica.

In un intervento di Ezio Raimondi sul numero 2 di Ecdotica («Le vie del testo», all'interno del «Foro: Collane di classici») si può tro-

vare una prima e già significativa esemplificazione di quanto appena detto: sottolineava infatti Raimondi che nella «grande edizione, curata dallo stesso Tesauro, del *Cannocchiale aristotelico* del 1670», il «gioco dei caratteri sulla pagina è una specie di costruzione pittorica che fa tutt'uno con l'effetto del testo»; e aggiungeva: «tant'è vero che se vado a rileggere un'edizione antecedente che non ha quell'ampiezza né quello splendore il testo mi sembra disordinato, mentre nella stampa del 1670, con la sua partizione di caratteri, ho l'idea di un ordine, di un metodo che è poi quello che lo scrittore rivendicava nelle sue analisi» (p. 130). La forma dell'edizione, nell'edizione del 1670 del *Cannocchiale aristotelico*, è strettamente intrecciata alla volontà dell'autore in rapporto al suo testo. La riflessione sconfinava ancora in ambito informatico: un'edizione digitale può contribuire efficacemente nel dar conto dell'originale «*mise en page*» autoriale, e tuttavia una scelta ecdotica non può dipendere solo dalla riproduzione meccanica – ancorché per sua natura assolutamente fedele – degli esemplari delle edizioni esistenti.

Lo conferma una puntuale osservazione di Giulia Raboni, nell'intervento «Per una filologia d'autore meno bederiana» (inserito nel *Foro* «Ecdotica dell'errore. In onore di Michael Reeve», nel numero 9 del 2012). In riferimento al testo della Ventisettesima dei *Promessi sposi*, viene infatti ricordato come un editore non debba affidarsi *in toto* al documento, per quanto d'autore, essendo necessario individuare possibili errori ed emendarli; occorre cioè pensare alla filologia d'autore «nei termini di servizio al testo definitivo» (p. 182). A questa osservazione si può collegare quanto si diceva sopra a proposito della composizione digitale condotta dallo stesso autore e inviata in redazione.

A chiusura del suo intervento, Giulia Raboni sottolinea ulteriormente il compito della filologia d'autore, con una osservazione qui da richiamare, perché colloca dentro la linea più ampia della filologia italiana l'attività sulle carte d'autore, che si è caratterizzata, negli ultimi anni, come la più specifica per i testi dell'Otto-Novecento: «Occorre ... interpretare la filologia d'autore non o non soltanto nella sua declinazione di strumento di valutazione stilistica dell'*iter* variantistico (se non addirittura, ciò che è caratteristico piuttosto della *critique génétique*, ponendo l'enfasi sulla fase aurorale del testo), ma nel suo aspetto più strettamente filologico, come operazione di restituzione della volontà dell'autore, pensata anche al servizio di edizioni correnti, prive di apparato di supporto» (p. 182).

La citazione apre una riflessione teorica sulla filologia d'autore che, di fronte all'ampio spazio dato alla critica del testo di area anglo-americana, non sembra avere una presenza particolare sulle pagine di Ecdotica: negli

scritti degli studiosi stranieri, del resto, non esiste un preciso corrispettivo disciplinare. La messa a disposizione da parte della rivista di numerosi dibattiti ancora poco conosciuti in Italia, favorendo un confronto tra esperienze differenti (e non si può non sottolineare ancora una volta l'importanza di questa scelta), rende ancora più evidenti certe assenze nelle riflessioni pubblicate in lingua inglese, francese, spagnola: valga per tutte il silenzio sul nome di Contini e sulla critica delle varianti.

Paradossalmente, tuttavia, l'intervento di maggiore estensione dedicato a una riflessione sulla filologia d'autore porta il titolo provocatorio «La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata» (ne è autore Claudio Giunta, ed è stato pubblicato all'interno del foro del numero 8 sulle volontà dell'autore). Se Neil Harris, in tutt'altro contesto e con tutt'altre motivazioni, scientificamente fondate sull'idea dell'errore, aveva parlato, nel suo già ricordato «Come riconoscere un 'cancellans' e vivere felici», del filologo come del «netturbino testuale» (cioè dell'uomo che «fa pulizia», p. 131), Giunta, sulla scorta di Edmund Wilson, definisce chi si occupa di filologia d'autore colui che va a frugare nei cestini e, dopo aver raccolto l'immondizia del testo, ne fa poi esibizione. L'immagine, ancora peggiore di quella affidata all'idea dello «scartafaccio», porta in rilievo l'atteggiamento oppositivo che si è venuto apertamente manifestando tra l'approfondimento della storia di un testo (in primo luogo da un punto di vista filologico) e la lettura di quello stesso testo affidata all'esperienza del lettore, ed anche del lettore critico, in una delle edizioni possibili. La condanna, nello scritto di Giunta, è rivolta in particolare contro un filologismo dettato da necessità minori, se non minime (e spesso originate, come Giunta osserva, da ragioni accademiche o addirittura solo concorsuali), che propongono annotazioni inutili per la conoscenza del testo. Andrà comunque sottolineato come la citazione sopra riportata di Giulia Raboni offra in ogni caso una precisa risposta a molte obiezioni che il saggio di Giunta ha posto in risalto, mostrando bene come la critica delle varianti – che non è filologismo e nemmeno una forma di collezionismo – sia un'altra cosa dal frugare nell'immondizia o dal creare edizioni senza utilità.

Ciò che importa qui dire, ancora una volta, è la necessità di riflettere sull'obiettivo dell'edizione cui si deve dare corso, interrogandosi sulle distinzioni delle modalità ecdotiche possibili. Lo conferma un ulteriore scritto di Paola Italia «As you like it'. Ovvero di testi, autori, lettori» (uscito, nella stessa sezione, a poche pagine di distanza dall'intervento di Giunta): vi si presentano alcune tipologie di edizione in rapporto alla lettura del lettore comune, alla necessità dello studioso di una documentazione minuziosa delle varianti, alla possibilità di un lettore colto ma non

specialista di avere un'edizione scientifica con la storia del testo. Anche in questo caso si può parlare di forma dell'edizione, ed è evidente che le diverse modalità ecdotiche suggeriscono differenziate modalità di lettura: a questo proposito, riflettendo su *Letteratura e manufatti* di George Thomas Tanselle sul numero 1 di *Ecdotica*, Neil Harris aveva osservato, come «fatto ineludibile», che «oltre che essere la creazione originale di un autore, ogni nuova versione critica è opera innovativa del filologo che, insieme al tipografo e all'editore, ha assunto una propria responsabilità intellettuale per l'oggetto che teniamo in mano» (p. 113).

Sulla «responsabilità intellettuale» richiamata da Harris si chiude anche questo intervento: una responsabilità che investe l'aspetto testuale e l'aspetto ecdotico, ma che deve esercitarsi nella stessa scelta dell'oggetto di studio, soprattutto davanti ad autori dell'Otto-Novecento per i quali, spesso, esistono interi archivi di testimoni di varia tipologia. La conservazione di un archivio, tuttavia, non giustifica di per sé l'allestimento di un'edizione con centinaia di pagine di minute varianti, come aveva ammonito Domenico De Robertis al convegno di Lecce del 1984 sulla critica del testo, mettendo in guardia «dalla tendenza sempre più accentuata, per qualunque vicenda soprattutto recenziore di ripensamento e di rimaneggiamento, ad allineare tutta la serie, ... a ciò incoraggiando la dilatata disponibilità degli archivi in particolare contemporanei». <sup>3</sup> Occorre dunque sapere ciò che merita o non merita di essere studiato, distinguendo gli scrittori nel loro valore e argomentando il perché della definizione di un canone e di una gerarchia: di autori e di testimoni.

La responsabilità della critica testuale e dell'esercizio ecdotico, per quanto riguarda i testi dell'Ottocento e soprattutto del Novecento, passa anche attraverso una riflessione come questa, che, non riducendo il lavoro filologico a mero esercizio tecnico, indichi una scelta inevitabilmente carica di significati etici; una scelta ancora più rilevante quando l'esercizio critico ed ecdotico trova la sua più ampia dilatazione grazie alle possibilità che le nuove piattaforme digitali per la diffusione dei saperi in rete fanno vedere, ormai da tempo, molto bene, rendendo possibile ogni sorta di rappresentazione: dall'appunto frettoloso all'edizione preziosa.

Un database deve archiviare ogni possibile frammento testuale: in un'edizione critica l'editore deve sapere per quale obiettivo, scientifico o di lettura che sia, sta svolgendo il suo lavoro.

<sup>3</sup> D. De Robertis, «Problemi di filologia delle strutture», in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Roma, Salerno, 1985, p. 390.